

sentado en el Café Select de París por un grupo de amigos del autor. A modo de anécdota, diremos que no había mujeres en el reparto, dado que los personajes femeninos eran interpretados por hombres.

Los antecedentes de aquel *Hamlet* han sido señalados por el profesor Sánchez Vidal. Aun cuando el nombre de Apollinaire se hace evidente, Buñuel logra personalizar sus preocupaciones culturales y convierte su texto en avanzada de nuestro teatro surrealista. Desde otro punto de vista, parece que el aragonés puso música a Valle Inclán cuando en *Luces de bohemia* se dice que Hamlet y Ofelia «serían dos tipos regocijados» en la dramática española. Y aún cabe citar nuevamente a Gómez de la Serna (Ramón escribiría algunos guiones a petición de su amigo Luis), quien establece en *Las cosas y el ello* un discurso donde se defiende un arte abierto, capaz de otorgar a los objetos nuevas dimensiones, significaciones y actuaciones superadoras de su anodino contexto habitual.

Teniendo esto en cuenta, el lector del peculiarísimo *Hamlet* buñueliano advertirá que temas como *el doble* (Agrifonte pregunta: «¿Quién es el hijo de mi madre?», y Hamlet contesta: «Sois Doña Iracunda de Álvaro Menor») y *la identidad* («las sombras de los tres riñen metafísicamente azuzadas por sus propios amos») quedan resueltos en situaciones donde el humor adquiere distintos grados retóricos y ciertos matices de estilo, tales como los cambios de perspectiva y las contradicciones de términos. En esta dirección, los ejemplos se presentan en el mismo reparto: por un juego de paralelismo descriptivo y antítesis, Hamlet y Agrifonte quedan convertidos en amantes de Leticia, pero uno «de la parte superior» y el otro «del punto interesante». Del mismo modo, un sustantivo puede ir provisto de adjetivos que semánticamente no le corresponden, como sucede en «maquillada ira», «luces solubles del día», «barrocos remordimientos» e «inverecundos participios». Algo parecido cabe señalar acerca del valor sinestésico manifestado en expresiones como «el blanco agujero del atardecer» que un invisible pastorcillo «hace sonar». Este *collage* de recursos no evita frases hechas que dejan entreoír ecos de Cervantes, Rubén, Zorrilla, Shakespeare y la astracanada.

Lo que un libreto encubre

Ciertos guiones del director aragonés nunca llegaron a filmarse. Atendiendo a semejante producción, el Instituto de Estudios Turolenses ha publicado algunos volúmenes con esos textos, aportando en cada caso introducciones que analizan con detalle sus cualidades y las dificultades de su puesta en escena.

Goya es una aspiración de 1926 que resultó frustrada en dos ocasiones: en 1928, fecha en que consideró este proyecto la productora Julio César, y en 1937, cuando fue desestimado por la Paramount. Así las cosas, el acuerdo de Buñuel con la Junta para la celebración del Centenario del pintor se orientaba por un filme de episodios donde la dimensión humana prevaleciera sobre la artística, debidamente contextualizada en el ambiente de su época. En su deseo de superar lo meramente histórico, el joven guionista manejó documentación diversa y, al parecer, siguió como fuentes primordiales a dos autores: Ángel Salcedo, quien orienta los personajes principales, y el conde de la Viñaza que, como apunta Gonzalo M. Borrás en el minucioso prólogo de la edición, «resolvía todos los intereses de Buñuel en relación con el filme: su tiempo, para disponerlo como telón de fondo de la acción; su vida, para desarrollarla episódicamente; y, finalmente, sus obras, para utilizarlas como guiño goyesco en algunas composiciones de escenario».

El temperamento de Goya, su relación con la duquesa de Alba y el planteamiento romántico de su biografía son claves asumidas por el futuro cineasta aragonés. Es muy posible que la nueva dimensión aportada por la historiografía del momento convirtiera en obsoleto el guión. Sea cual fuere la causa, al cabo resultó imposible la realización del filme. Más allá de esta circunstancia, hay otro detalle que señala muy oportunamente Borrás: Ramón Gómez de la Serna publicó su *Goya* en 1928, y la suya es una lectura donde la clave surrealista es apropiada, ya que «el pintor encuentra la liberación en el subconsciente». No obstante, el autor de *Un perro andaluz* no parece tener preocupación alguna sobre un procedimiento surrealista digno de fecundar aquel guión referido a su paisano universal.

Otro guión jamás filmado, *Là-bas*, parte de la novela homónima de Joris-Karl Huysmans. Según cuenta su sobrino Pedro Christian García Buñuel, el director estuvo interesado por este novelista desde su etapa de la Residencia. Durante quince años, desde 1961 hasta 1976, tuvo dudas acerca del proyecto, a pesar de la insistencia del productor Serge Silberman y del actor Gerard Dépardieu. Si bien llevar la Edad Media al cine siempre le pareció demasiado difícil, hay una serie de motivos que aquí aparecerían como variante de lo mostrado en otros títulos: las campanas, el rezo del Ángelus y, sobre todo, la imagen del Cristo crucificado riéndose que describió en su texto *Una jirafa (Le Surréalisme au Service de la Révolution*, num. 6, París, 1933) y luego apareció en *Nazarín*. Por lo demás, no cabe duda de que personajes concretos como Docre, el canónigo que «alimenta ratones blancos con hostias» consagradas y se hace tatuar la cruz en la planta de los pies para pisarla constantemente, son de gran atractivo.